

CERÂMICA E PINTURA: HIBRIDISMO

Ceramics and painting: hybridism

Prof^a Me. Luciana Beatriz Chagas*

Resumo: Este artigo descreve o processo de criação de obras que se situam entre a arte cerâmica e a pintura. Sua idealização foi influenciada pelo trabalho de Clyfford Still, pintor expressionista abstrato. O tratamento da matéria na pintura contemporânea foi a abordagem feita à produção de Still, e o uso dos vidrados cerâmicos determinou uma interface com a pintura.

Palavras-chave: artes visuais, cerâmica, pintura contemporânea, hibridismo

Abstract: This paper describes the creation process of some artworks that stay between ceramic art and painting. Its design was influenced by the work of Clyfford Still, an abstract expressionist painter. The treatment of the material substance in the contemporary painting was the approach to Still's production, and the use of the ceramic glazes has determined an interface with the painting.

Keywords: visual arts, ceramics, contemporary painting, hybridism

Introdução

Neste artigo, são analisadas algumas obras de minha autoria feitas com materiais cerâmicos, como a argila e os vidrados de alta temperatura. As peças, porém - longe de serem inseridas no âmbito dos objetos utilitários, ou mesmo escultóricos, como se poderia pensar a partir da idéia que se faz do referido material - surgiram da intenção de utilizar a linguagem pictórica e seus elementos formais. Este *insight* surgiu a partir da apreciação de algumas pinturas de *Clyfford Still*.

Clyfford Still, pintor norte-americano, nasceu em 1904 e faleceu em 1980. Tem seu lugar na primeira geração dos pintores do chamado Expressionismo Abstrato, entre seus contemporâneos *Franz Kline*, *Willem deKooning*, *Robert Morthewell*, *Barnett Newman*, *Jackson Pollock* e *Mark Rothko*.

* Luciana Beatriz Chagas é professora do Bacharelado em Artes Visuais e da pós graduação em Artes do Fogo do Unicentro Belas Artes de São Paulo. É também artista plástica e ceramista. E-mail: luciana.chagas@belasartes.br

A especificidade da pintura de *Still* está na presença marcante da matéria. A tinta sobre suas telas é sólida e apresenta volume, revelando-se a si mesma como pintura. Analisando-a e relacionando com meu trabalho como ceramista, fui capaz de perceber estruturas iguais em situações diferentes, o que direcionou minhas pesquisas para essa interface entre a pintura e a cerâmica. Criei uma cadeia de associações entre a questão da materialidade na pintura e na cerâmica, esta última, técnica que oferece grande sortimento de possibilidades de discussão sobre a questão matérica nas artes visuais. Além disso, sempre tive grande interesse e experiência na lida com os vidrados cerâmicos, do ponto de vista técnico.

Partindo dessa interação entre influências aparentemente tão diversas entre si, elaborei uma série de painéis cerâmicos. Porém, não considero essas obras algo próximo da *pintura sobre cerâmica*, que se nos apresenta em diversas variantes, como *Maiólica*, *Sobre-esmalte*, *Baixo-esmalte*, *Engobe*, *Corda-seca*, entre outras. Estes processos decorativos são específicos da cerâmica e foram criados com as mesmas intenções da pintura figurativa ou decorativa. Neste segmento de criações a partir da obra de Still, pretendo fazer com que os materiais cerâmicos dialoguem com a pintura contemporânea, criando um hibridismo de pintura e cerâmica.

1. A pintura de *Clyfford Still*

O Expressionismo abstrato floresceu nos EUA num momento de transição do panorama artístico, com Paris perdendo sua influência enquanto centro mundial das artes e Nova York agregando novos museus e ampliando o círculo de colecionadores de arte, popularizando-a através do consumo. (Ruhrberg, 2005: p.270) Após a 2ª Guerra Mundial, ganham relevância os temas relacionados à “condição humana”, como vida, morte, batalhas individuais e o inconsciente coletivo.

Para *Clyfford Still*, porém, questões de comunicação eram secundárias. Suas pinturas traduzem um caráter mais meditativo, pela sua absoluta desvinculação a quaisquer simbologias ou referências semânticas. Por volta de 1947, *Still* desenvolve um estilo de pintura caracterizado por telas amplas, sobre as quais grossas camadas de tinta expandem-se em grandes áreas de cores escuras e delimitam ilhas, ou pequenas áreas, de cores “luminosamente contrastantes.” “O drama de suas telas recolhe-se na imagem com gestos contidos. No entanto, estes contêm uma energia agitada, manifestada num empastamento de tinta que confere às pinturas uma vibração, uma vitalidade carregada de emoção. Para *Still*, o tema é o processo de pintar em si mesmo.” (Ruhrberg, 2005: p.280,281)

Para ele, assim como para os expressionistas abstratos de sua geração, há a necessidade de se expressarem através do ato imediato e espontâneo de pintar, e as pinturas, por sua vez, revelam a personalidade do artista. “O registro do ato criador como um evento dramático e único e como um episódio num processo de personalização foi seu principal tema, ou preocupação. Todas as marcas (...) mostradas no manejo e na execução eram deixadas em visível evidência no trabalho acabado para documentar o dilema do artista de escolha e decisão.” (Hunter, 2008: p.136)

A pintura “1947” (Figura 01) marca a fase madura da obra de *Clyfford Still*, na qual as formas livres, não-geométricas se impõem: formas fluidas e rítmicas, que não se enquadram em normas pré-estabelecidas. Esse tipo de pintura efetivamente escapa a uma possível sistematização intelectual, e a compreensão dessas imagens é de ordem intuitiva, e não intelectual. “As imagens de ritmos livres dirigem-se diretamente à sensibilidade das pessoas.” (Ostrower, 1999: p.75)

Diferente dos outros pintores de sua geração, o interesse de *Still* não estava exatamente na energia do gesto revelada por vigorosas pinceladas, que transformavam a tela num campo de ação (como em *Pollock*). A pintura de *Clyfford Still* possui uma aparência líquida, assim como um mar revolto. O artista trata a tinta como matéria: ao olharmos para a tela, sentimos o peso dessa tinta, que escorre sobre ela sem se misturar, enfatizando a materialidade mesma da cor. A cor, em *Still*, possui carne, corpo físico.

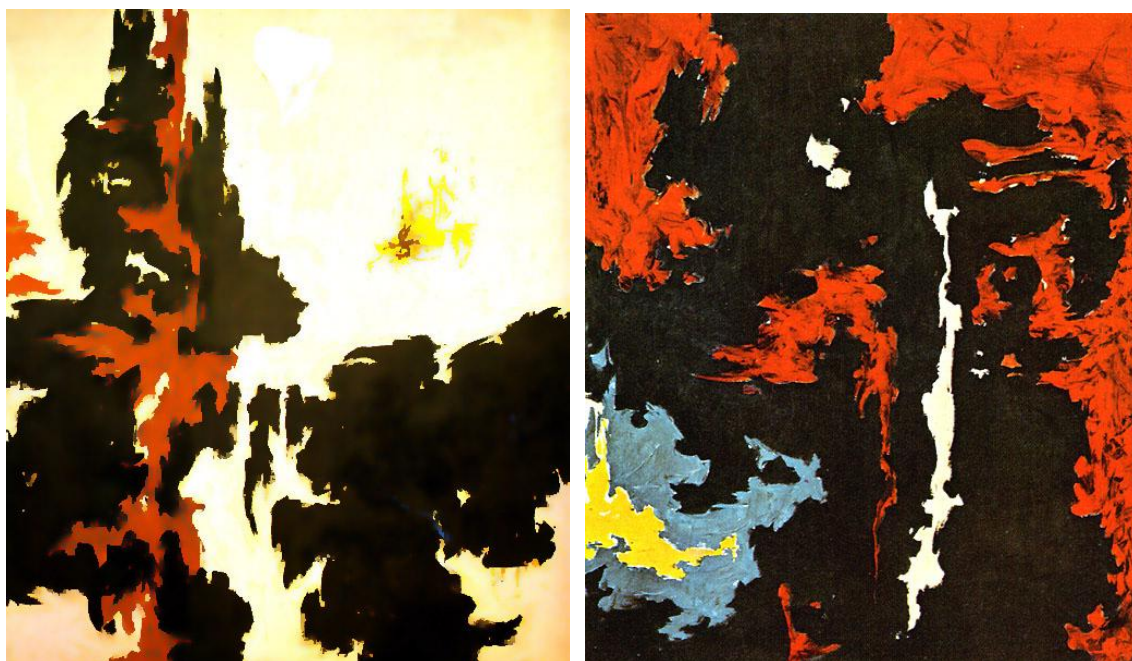


Figura 1. Clyfford Still (1947), *Pintura 1947-J*. Óleo sobre tela, 170x155cm.

Figura 2. Clyfford Still (1949), *Pintura 1949*. Óleo sobre tela, 200x170cm. Coleção Israel Rosen, Baltimore.

A obra “Pintura 1949” (Figura 2) permite essa analogia, na medida em que apresenta uma configuração em que as áreas de cor aproximam-se do informe, por não possuírem formas reconhecíveis e sim, formas que se mostram com o objetivo de estarem presentes, de existir simplesmente. Observamos nesta tela como que uma cortina de vermelhos, que se retraem diante da ocupação causada pelo preto: o vermelho submerso no preto, como se fossem camadas de uma lava vulcânica que se sobrepõem, mas nunca solidificam. Alguns lugares da tela são assinalados pela presença luminosa de ilhas de cores claras, que se projetam para o primeiro plano, represando uma energia palpitante e conduzindo o movimento de atração e repulsa dessa grande revolução que é a tela. O processo de trabalho de *Still* é como o de um pedreiro aplicando as massas com grande vigor físico e refinamento técnico, que se traduzem em qualidade no acabamento do trabalho. Essa necessidade do trabalho corporal do artista revela-se patente nas grandes dimensões das telas.

Comparo a pintura de *Still*, com sua marcante presença física e volumétrica, a um relevo, ou a uma escultura. Pois à escultura não cabe representar o volume, como na pintura figurativa. A escultura já o é, e assim estabelece uma relação de fisicalidade com o observador. Obriga-o a afastar-se, caso seja grande ou monumental; a aproximar-se caso tenha diminutas dimensões, além de provocar nesse observador o desejo de mover-se em torno dela, para apreendê-la de múltiplos ângulos, ver como ela é do outro lado. A pintura de *Clyfford Still*, além de não estar calcada na representação de algo que está fora dela, surge para nós como um objeto autônomo, auto-referente e que cria uma discussão sobre a matéria. Proporciona-nos uma experiência que inclui o espaço tangível.

Como artista e observadora atenta de obras de arte, devo reconhecer que minha relação perceptiva com a pintura é mais háptica do que visual. *Viktor Lowenfeld* categorizou esses dois modos distintos de relacionamento com o meio em 1939, definindo que a pessoa com tendências hápticas possui uma “organização perceptual” que privilegia a relação com “suas próprias sensações corporais e experiências subjetivas, que a afetam emocionalmente.” (Lowenfeld, 1970: p.279) “O tipo háptico utiliza as sensações musculares, as experiências cinestésicas, as impressões táteis e todas as experiências do eu para estabelecer suas relações com o mundo exterior. (...) A pessoa háptica aprecia as texturas e sente prazer no contato das mãos com os objetos. Não há tentativa alguma de traduzir essas sensações contexturais numa imagem visual.” (Lowenfeld, 1970: p. 281-286)

A ausência de um título específico nessas pinturas endossa a falta de comprometimento que o artista tem com significados extrínsecos à pintura. O artista não tem a intenção de desencadear associações de ordem narrativa. As pinturas de *Still* possuem títulos auto-

referentes, ou seja, intitulam-se simplesmente “pintura”. Essa atitude deixa clara a intenção do artista de que o observador mantenha-se consciente da presença da pintura e de sua especificidade.

De acordo com o crítico de arte norte-americano *Clement Greenberg*, a autocrítica nas artes trazida pelo Modernismo pressupõe eliminar dos efeitos de cada arte todo e qualquer efeito que pudesse possivelmente ser emprestado dos outros meios. No caso da pintura, o que garante a “independência da pintura como arte” é a bidimensionalidade do espaço pictórico, pois a escultura é definida essencialmente pela tridimensionalidade. A ilusão do espaço tridimensional na pintura foi o que os pintores modernistas passaram a eliminar. A pintura moderna considera todas as limitações do meio (superfície plana, formato do suporte, tintas) como “fatores positivos que deviam ser reconhecidos abertamente. “A identificação da pintura como tal, divorciada dos elementos esculturais, narrativos e figurativos, culminou no trabalho dos expressionistas abstratos.” (Greenberg, 2008: p.95-101)

2. A cerâmica e os vidrados

Ao tomar contato pela primeira vez com a pintura de *Clyfford Still*, eu já trabalhava com a cerâmica havia treze anos, porém meu trabalho sempre produziu a cerâmica utilitária, de estúdio. Sempre realizei pesquisas extensivas com formulações de vidrados cerâmicos, utilizando minhas criações para revestir peças realizadas no torno (Figura 3). Havia em mim uma necessidade de partir para a cerâmica artística. De fato, realizei diversas peças que se situam na tênue fronteira entre o escultórico e o objetual (Figura 4). Porém o que realmente me encantava e inspirava eram as reações dos vidrados cerâmicos sobre a superfície da forma (Figura 5).



Figuras 3, 4 e 5. Acima: Vasos, 2002. Cerâmica de alta temperatura e vidrados. Altura: 20 a 23 cm. Fonte: própria. À esquerda: Torre, 2003. Cerâmica de alta temperatura e vidrados. Altura: 42 cm. À direita: detalhe da Torre. Fonte: própria.

Os vidrados cerâmicos não são tintas. São derivados do vidro, e também são conhecidos pelos nomes “esmalte” ou “verniz”. Convencionei referir-me a eles com o termo vidrado, aproximando-me assim da nomenclatura presente em referências bibliográficas na língua inglesa (*glaze*), e também porque os dois outros termos mencionados podem provocar

compreensão dúbia, uma vez que são sinônimos de materiais que não pertencem ao universo da cerâmica (esmalte e verniz).

Nos vidrados, a cor é produzida pelos óxidos metálicos (por exemplo: o óxido de cobalto pode produzir vários tons de azul nos vidrados). Mas a formulação desses vidrados contém outros elementos que determinam propriedades como: transparência ou opacidade; brilho envernizado ou fosco; textura lisa ou rugosa; aparência metálica ou cristalização, além de qualidades físicas como a viscosidade, que define a espessura da camada e o grau de escorrimento do vidrado quando fundido. Alguns vidrados ainda provocam a formação de pequenos cristais na sua superfície, durante a queima. Os vidrados cerâmicos que formulo são vidrados para alta temperatura, e fundem-se a 1.240 a 1.280° C.

Interessam-me em especial as texturas possibilitadas pelas superfícies da argila e dos vidrados em interação entre si. A reação do encontro entre dois vidrados de formulações diferentes quando de uma intersecção casual ou provocada. O relevo que eles provocam sobre a superfície da peça de cerâmica e os desenhos que o acaso e a ação do forno realizam. Os defeitos dos vidrados são particularmente interessantes, uma vez que rompem com a previsibilidade da composição. São retrações, escorrimentos, borbulhas e trincas.

Peter Voulkos (1924-2002), ceramista norte-americano de origem grega, foi talvez o representante da arte cerâmica no contexto do expressionismo abstrato. Suas peças guardam toda a memória dos gestos efetuados na argila mole; algumas guardam analogia com a própria forma dos fornos cerâmicos, num ciclo auto-referente. Em algumas obras, o vidrado é aplicado em vigorosas pinceladas que revelam o gesto expressivo e a caligrafia do artista. Diferentemente de *Voulkos*, meu processo criativo foca menos o gestual expressivo e mais a dinâmica própria dos materiais e a sua presença literal, expandindo-se para o espaço de forma autônoma. Além disso, interessa-me a interface com a linguagem pictórica, intenção perceptível na medida em que a modelagem do barro, em minhas obras, restringe-se à conformação de placas de argila como suportes posicionados verticalmente, à maneira de painéis.

3. Análise do processo criativo

O *insight* deu-se após ter tomado contato com as referidas pinturas de *Still*. Imediatamente fui capaz de estabelecer uma analogia entre a cerâmica (incluo os vidrados nessa categoria), que eu vinha desenvolvendo ainda de maneira incipiente e as possibilidades da pintura. Fui capaz de perceber estruturas iguais em situações diferentes, o que direcionou minhas pesquisas para essa interface entre a pintura e a cerâmica.

Iniciei então uma busca pela composição pictórica com os meus vidrados cerâmicos. Seguiram-se alguns estudos compositivos (Figuras 6 a 9) a partir de desenhos ou esboços preliminares que indicavam o direcionamento que eu daria ao plano pictórico. O desenho aqui é usado como um meio de formar uma idéia, não como projeto a ser decalcado. Nesses estudos, pretendi enfatizar as interações cromáticas e texturais, a partir do comportamento dos vidrados em intersecção e sobreposição, deixando algumas áreas de argila aparente. Procurei trabalhar com economia de cores, para justamente enfatizar as que participavam da composição e para que esta não se dissolvesse num mar de estímulos visuais. Algumas cores presentes nesses estudos nem sequer existem como vidrado pronto. São criadas pelo forno e pela contaminação com outros vidrados. Os estudos, apesar de pequenos, revelam uma aparente movimentação líquida da superfície, assimetrias, manchas e áreas de cor, além de alguns pontos assinalados com gotas, como o *dripping* de *Pollock*.

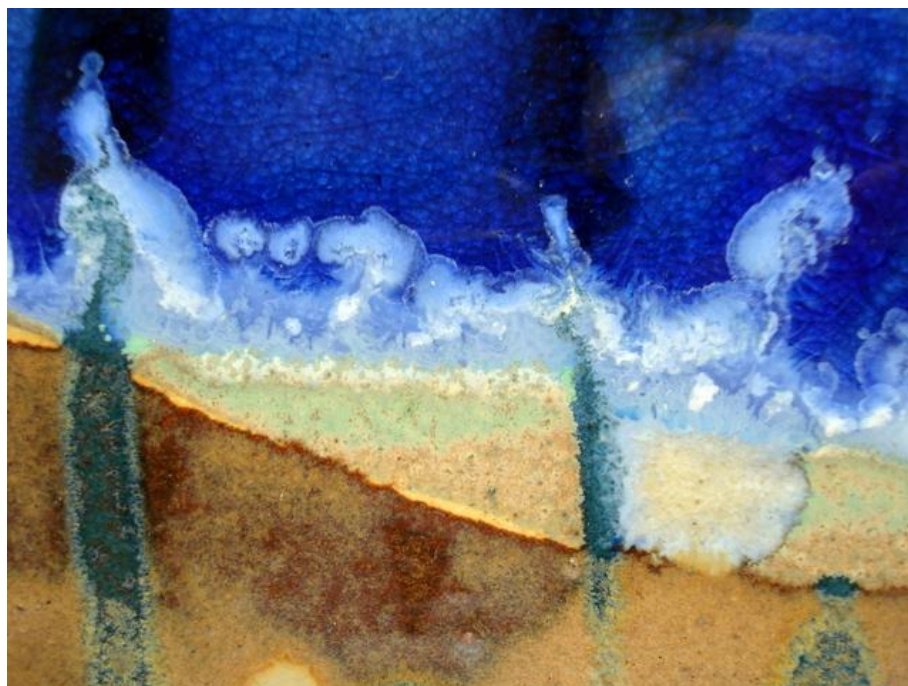


Figuras 6,7, 8 e 9. Estudos compositivos. Vidrados de formulação própria sobre placas de argila. Dimensões: 7,5 x 13 cm (cada placa). Fonte: própria

Comecei em seguida a formular e testar novas fórmulas de vidrados que apresentassem características específicas como cores intensas, textura áspera, borbulhas, cristalização e transparência. Tendo sido responsável pela elaboração e testes das fórmulas desses vidrados, eu possuía um conhecimento prévio das possibilidades de reações dos materiais em contato com a temperatura do forno cerâmico. Porém, a vitrificação na cerâmica é um processo indireto. Não vemos muito bem o que vai ser daquilo que estamos esmaltando, por mais que conheçamos o vidrado, pois seu aspecto final só se revela após o cozimento. Existe também um espaço de tempo entre a aplicação dos vidrados e o resultado final, e esse tempo pode ser maior que o tempo da queima e do resfriamento do forno.

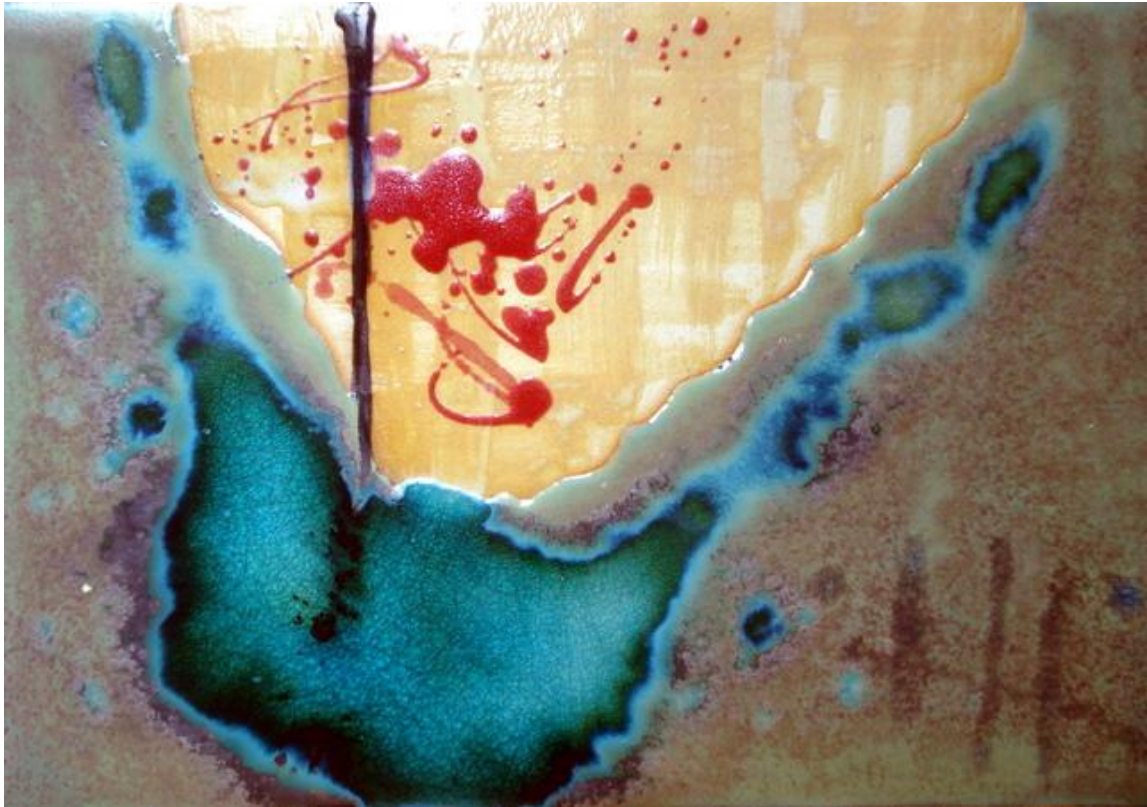
As duas obras que apresento aqui são parte de uma série de painéis produzidos entre 2007 e 2009. Considero-as mais significativas para ilustrar o processo de apropriação da influência da pintura de *Still* no meu trabalho com cerâmica. O painel “Sem Título”, de 2008 (Figura 9) apresenta uma composição simétrica a partir de um eixo horizontal, rompendo com a previsibilidade da orientação verticalizada do painel. Os azuis são líquidos, que se espalham pela superfície da cerâmica branca como se fossem lagos dominando uma paisagem. Seus contornos retraem-se vigorosamente, formando uma brilhante borda branca, pontilhada por pequenos cristais (Figura 10, detalhe). Algumas linhas gestuais produzidas com vidro branco e verde petróleo entrecortam essas superfícies azuis, mas são devoradas por elas, fundindo-se num misto de reações alquímicas. Algumas gotas escapam, assinalando pontos de concentração de energia sobre o silêncio marfim da área nua e áspera da placa de argila branca.





Figuras 9 e 10. Acima: Sem Título, 2008. Vidrados e vidro sobre placa de argila branca, cozimento em forno elétrico a 1.265° C. 38,5 x 26 cm. Abaixo: detalhe da Figura 10. Fonte: própria.

No painel apresentado na Figura 11, predominam os verdes, produzidos pela reação do óxido de cobre com os diferentes componentes do vidrado. A camada desse vidrado foi tão exageradamente grossa, que o excesso do óxido de cobre a fez metalizar num tom de cinza chumbo. Esse campo de cor-textura foi interceptado por camadas de vidrado alcalino, que aproximou o verde do turquesa, criando halos *néon* em torno do vidro, que escorreu e se agrupou numa grande poça verde, marinha e solidificada em trincas craqueladas, (Figura 12, detalhe) mas que engole e dissolve a grande linha vertical preta que eu havia inserido para dividir a composição. O peso visual que esse adensamento translúcido ocasiona encontra eco no frenético gestual assinalado em vermelho sobre a argila quase nua, apenas demarcada por finas pinceladas. Alguns elementos químicos presentes nos vidrados, como o sódio, vaporizam-se durante o cozimento, manchando a superfície da argila e criando contornos alaranjados.



Figuras 11 e 12. À esquerda: Sem Título, 2008. Vidrados e vidro sobre placa de argila branca, cozimento em forno elétrico a 1.265° C. 38,5 x 26 cm. À direita: detalhe da Figura 12. Fonte: própria.

Em seguida, apresento detalhes de outros painéis produzidos nesse período que revelam de maneira evidente minhas intenções pictóricas com os vidrados cerâmicos. Sem levar em

conta a organização composicional, visto que são detalhes maximizados de painéis de dimensões maiores, desejo chamar a atenção para os diversos aspectos da materialidade desses vidrados e sua presença física dentro do plano pictórico.



Figuras 13, 14, e 15. Detalhes de vitrificação de painéis realizados entre 2007 e 2009. Vidrados e vidro sobre placas de argila branca, cozimento em forno elétrico a 1.265° C. Fonte: própria.

Conclusão

Afora as inúmeras críticas ao expressionismo abstrato pelo seu excessivo individualismo e dramaticidade, o que me interessa na obra desses artistas e, mais precisamente, na de *Clyfford Still*, é a especificidade da linguagem pictórica para além de significados extrínsecos ao quadro, e este como objeto artístico autônomo.

Considero a matéria cerâmica (tanto as argilas como os vidrados) algo que abre possibilidades imensas de diálogo dentro do processo criativo e das poéticas contemporâneas. Pois lidar com o material é se colocar no lugar dele. É compreendê-lo, conversar e tentar conquistá-lo, saber o que fazer para que ele responda. Cada material tem seu procedimento. Cabe ao artista pegar esse material e trazer para o campo da arte. Os materiais cerâmicos, como os vidrados, os óxidos e as argilas, possuem uma especificidade que lhes confere características únicas e completamente inequívocas. Meu objetivo é que eles se revelem na sua especificidade.

Acredito que a ação do forno é o elemento anárquico no meu processo criativo. Devido ao fator aleatório da queima e seus efeitos na fusão dos vidrados, ele provoca o inesperado. Por ser um processo indireto, ele me permite o afastamento: é quando eu provoço a experiência de estar vendo o que faço de outro ponto de vista. O afastamento provoca estranheza, pois o trabalho parece não ser meu. O processo não me é mais familiar. Romper com a familiaridade é o que me permite adquirir um senso crítico para poder dar

prosseguimento no meu próprio processo criativo, a partir da reflexão e auto-análise. É descontaminar o olhar e ao mesmo tempo ser observador daquilo que faço.

A intenção é seguir nessa pesquisa, para que consiga produzir algo para além da persistência da beleza; para que essas obras, os painéis, não se mantenham somente como exercícios compositivos agradáveis ao olhar. Esse deverá ser o objetivo da continuidade deste trabalho.

Referências

- GREENBERG, Clement (2008) *Novos Rumos da Pintura Americana*, in: *A Nova Arte*, org. Battcock, Gregory. São Paulo: Perspectiva. ISBN 978-85-273-0291-3
- HUNTER, Sam (2008) *Novos Rumos da Pintura Americana*, in: *A Nova Arte*, org. Battcock, Gregory. São Paulo: Perspectiva. ISBN 978-85-273-0291-3
- LOWENFELD, Viktor. Brittain, W.L. (1970) *Desenvolvimento da Capacidade Criadora*. São Paulo: Mestre Jou. ISBN 858706802-4
- OSTROWER, Fayga (1999) *Acasos e Criação Artística*. Rio de Janeiro: Elsevier. ISBN 85-7001-999-8
- RUHRBERG, Karl (2005) *Pintura*, in: *Arte do Século XX*. Köln: Taschen. ISBN 3-8228-4228-1